

研究資料

黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻と黒田清輝の写真観

田 中 淳

一、黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻について

二、黒田清輝の写真観

(一)『華影』の黒田清輝の「印画評」

(二)『華影』における「印画評」当時(明治四十(一九〇七)年前後)の黒田の創作

むすびにかえて

資料 東京寫眞研究會 第貳回展覽會畫評

一、黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻について

本誌四一一号において、斎藤洋一氏(松戸市戸定歴史館)による「研究資料」として、華族による写真同好の会「華光会」とその会員誌『華影』、ならびに同誌上における黒田清輝、小川一真による会員の写真作品評「印画評」を紹介した。今回は、当研究所が保管する黒田清輝宛の小川一真書簡七通を翻刻して紹介することとする。これに加えて、『華影』誌上にみる黒田清輝の「印画評」、ならびに黒田の写真観については稿者、そして小川一真、及び当時の写真団体と華族との関係については岡塚章子氏(江戸東京博物館)が解説を担当した。

ところで、当研究所は黒田清輝宛の書簡等約七四〇〇件を保管している。これまで、その一部は黒田清輝研究を中心に資料として活用、公開してきた。現在、この貴重な資料をさらなる利活用をすすめるために、保管する全書簡のデジタル画像化

とそのリストの作成をすすめているところである。書簡は、黒田清輝と交友のあった多くの美術家ばかりでなく、同時代の各分野の著名人からの通信も少なくない。一方、すでに黒田と同時代に生きた人々については、それぞれ専門的に研究がすすめられている。そこで、資料の保管管理を担当する企画情報部として、差出人である美術家等を研究する所外の専門家の協力を仰ぎ、共同研究として調査研究をすすめる、その成果として書簡の影印(画像)、翻刻、解題と黒田と差出人との関係について論じた解説を付し、これを「研究資料」として、随時、本誌上で紹介していきたいと考えた。本号における黒田清輝宛小川一真の書簡は、その最初となるものである。調査研究の進捗と本誌の編集上の都合から、定期的ということにはならないが、今後ともそれぞれ重要な差出人ごとに、書簡の調査研究がまとまったところで、本誌において紹介をすすめていくこととしたい。(後掲「黒田清輝宛小川一真書簡」八三頁)

二、黒田清輝の写真観

本誌前号において斎藤洋一氏が紹介した『華影』誌上における黒田清輝の「印画評」をめぐって、黒田の評語からうかがわれる、当時、つまり明治四十(一九〇七)年前後の黒田自身の写真観について、同時期の絵画創作の展開を視野にいれながら、試論として記しておきたい。

(一)『華影』の黒田清輝の「印画評」

『華影』誌上における黒田の「印画評」を、その写真と比較しながら読んでいくと、たいへんに興味深い。もとより同誌に掲載された写真は、自然をモノクロームのイメージとして写し、さらに撮影者が構図、陰影等を考慮し、技巧をこらして原版を調整し、焼き付けて仕上げた、まさに「表現」した作品である。黒田は、これらの作品の数々を、撮影者たちの写真本来のそうした「表現」をまったく顧慮していないのではないかとおもわせるほど、端から絵画として見ている。こうした黒田の批評の姿勢は、当時の写真界と美術界(洋画)の関係によるところが少なかつたといえる。(近代日本の写真史研究について、稿者は、近隣分野とはいえないへんに不明

であり、そのため斎藤洋一、岡塚章子両氏によるご教示と資料提供をいただき、ならびに先行の研究書に拠ることをあらかじめお断りしておく。

当該の分野における通史ながら、詳述をさわめる西村智弘『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』（美学出版、二〇〇八年）によれば、明治時代の中期以降、つまり一八八〇年代から二〇世紀初頭にかけて、写真界では、職業写真家とはべつに、アマチュア写真家の間で、イギリスからもたらされたピクトリアリズムが流行し、おのずと絵画、とりわけ洋画の「風景」をとらえる視覚は、写真にも大いに刺激になったといわれる。当時の写真と絵画との関係を、つぎのように同書では記されている。

アマチュア写真団体が次々と生まれる明治二十年代から三十年代にかけては、ちょうど日本美術史が確立される時期と重なっていた。絵画主義（ピクトリアリズム）の写真は、写真団体の登場とともに誕生したといつてよいが、それが日本の伝統美術を模倣するところからはじまるのは、美術の国粋主義を反映した結果に他ならない。（同書、一一六頁）

写真から絵画への接近のなかで、とりわけ印象派的な視覚から自然を見つめようとする黒田清輝等の外光派絵画は、写真家にとって「風景」を撮影するための指針となった。その結果、つぎのように黒田がアマチュア写真家たちの作品（写真）を批評するように求められていったとされる⁽¹⁾。

洋画家の黒田清輝は、写真団体に呼ばれて写真の講評や審査を務めることがたびたびあった。黒田は写真について素人だが、写真家の憧れる絵画の作り手であったから、写真を指導する立場に立つことができた。（同書、一一九頁）

したがって、『華影』誌上においても、やはり同人たちの求めによって黒田が批評にあたったということであり、おのずとそこでは指導的な、しかも画家であることを意識した立場からの批評となったといえるだろう。また、やや些末となるが、

黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻と黒田清輝の写真観

やはり『華影』誌上における批評の言葉として、趣味、色合い、光線、濃淡、題意、拵える、位置、配置、遠近、面白い等々の言葉をみていくと、黒田は、写真だからといって特別な用語をつかうことなく、絵画評における言葉と同じようにつかっている。ただ、黒田がモノクロームの写真に目にしながら、「色合い」という言葉を使用している点は、何をもってそこに色彩を見いだしていたのか、今少し考えなければならぬ⁽²⁾。

そして、おそらくはこの「印画評」は、黒田が原稿を書いたというよりも、口述筆記したものを原稿として掲載したのだろうから、そのために当意即妙な言葉はいささか直截でもある。写真を撮った同人たちが、いずれも華族だろうと遠慮がなく、まことにユーモアがあり、また辛辣さと皮肉があり、これを読んでいくと、どうしても東京美術学校、研究所等の画学生たちの作品に対する批評と同じように感じられる。たとえば、評点は「百点」と満点ながらも、「出来過ぎタル」と付け加えたりしている。

題意ニ適合シ位置モ亦其宜シキヲ得タリ水ト天部同色ナレドモ自ラ分界ヲ見ルヲ得タリ強テ非難ヲ云ヘバ余リ能ク出来過ぎタルノ嫌アリ（百点）

また、逆にできがわるければ、まことに容赦がないものの、決して一方的な非難におわることがなく、ユーモアをこめてつぎのように批評している。

人物余リニ中央ニアリテ且ツ局面モ広キニ過ぎタリ殊ニ光線ノ濃淡遠近ニ乏ク凡テ同色ニ見ヘテ面白カラズ若シ人物ヲシテ左右何レカニヨラシメ野菜ノ部分ヲ一個所ニ寄せシナラバ其感ヲシテ深クセシナラン但此ノ図ハ野菜ニ非ズシテ寧ロ労働ト云フ題意ニ近カルベシ（五十五点）

これらを読むと、相手が華族だろうと、黒田に学んだ画学生たちの回想にみられる、黒田流の批評と同じ調子だとわかる。⁽³⁾ つぎに、「印画評」は個別的なものだが、黒田自身が、当時の写真をどのように見ていたのか、あるいは評価していたのかを、

黒田の創作と関連づけながら検討してみたい。

挿図1 黒田清輝「白芙蓉」1907年『文部省第一回美術展覧会図録』より

(二)『華影』における「印画評」当時(明治四十(一九〇七)年前後)の黒田の創作
黒田清輝が『華影』誌上で「印画評」をおこなっていた明治四十(一九〇七)年当時、彼の創作は、展覧会等への出品画からたどると、おおむねその主題は風景画(庭の草花を含む)、肖像画、そしてヌード(裸体画)である。もとより明治四十年といえ、十月に第一回文部省美術展覧会が開催された年である。黒田は、念願がなかった公設展覧会である同展に、審査委員としてのぞみ、「白芙蓉」(挿図1)を出品している。また、ほぼ同時期に第十一回白馬会展が開催、これにも七点を出品、そのうち「画室の窓」、「野辺」の二点はヌードであった。黒田のフランス留学以来、創作ならびに東京美術学校の「西洋画」教育におけるヌード至上主義は、この当時もゆるぐことはなかったようである。つぎのような、当時の談話の一節からも、それは明らかである。

日本の裸體畫が一體に拙いのは言ふまでもなく其の研究が足りないからで、われ／＼は何處までも此の裸體畫の研究を盛んにせねばならぬ、政府は勿論世間一般の人も裸體畫について誤解を抱かず、なるべく其研究を奨励して貰ひ度い。何を云うても我が國の繪畫は今日尚ほ研究時代に屬してをるので、それを奨励するの義務ある政府に向つては、われ／＼は特に注意を促がし度いと思ふ。

然しながら、前にも述べたやうに、日本の裸體畫が將來完全に發達するか否かは疑問で、今日の日本人の風俗や習慣や又た日本人の骨格など凡ての點より考へて、裸體の美、即ち裸體畫そのものは何うしても發達が六ケしいやうに思はれる、單に技術といふ點は發達するかも知らんが、裸體の美を精神的に味い得ることは恐らく望まれまい。然し少しでも發達し得るだけは飽くまでもこれが研究獎勵に勉むべしだ。(「かげ及び裸体画」、『新声』第十六卷一号、明治四十年一月、東京文化財研究所美術部編『黒田清輝著述集』、二〇〇七年、三三五—三三六頁、以下同文中では、『著述集』と略記する)。

黒田にとって、人間を描くことができれば画家として一人前という意識は、下から風景、肖像画、そしてヌードというモチーフのヒエラルヒー(価値原理)が確固としてあったからであろう。もっともこれは、黒田が学んだ十九世紀末のフランスアカデミズムのヒエラルヒーとも符合している。しかしながら、ここでは日本人をモデルにヌードを表現することの「六ケしい」ことも正直に述べている。そのヌード至上主義を、ちょうどこの年の四月に、そしてこともあろうに東京美術学校の学生たちの前で批判したのが、夏目漱石の講演「文藝の哲學的基礎」であつた。⁽⁴⁾漱石の辛辣な批判が黒田の耳にとどいていたかどうかはわからないが、それでも、この当時黒田は、ヌードを描きつづけていたのである。ただし、この当時の黒田のヌードは、いずれも女性の裸体の上半身像であり、しかも下半身はいずれも布をまとうようにしている。黒田にとって、芸術上の主張と社会(官憲)からの度重なる規制に対する自己抑制ともうけとれる表現ともいえるだろう。

ところで同じ人間をモデルにしても、かたや肖像画では、たとえば明治四十年の白馬会出品作のひとつに「肖像」という作品がある(挿図2)。これは、黒田の実父黒田清兼をモデルにしたものだが、これと同構図の写真も残されていることから、おそらくは制作中のかたわらに写真をおいて参考にしていたのであろう(挿図3)。黒田にかぎらず、洋画家が各界の人物の記念、顕彰的な意味から肖像画の制作を依頼され、その際に実際にその人物を前に描くこともあつたろうが、写真を利用することは、当時からたびたびあつたようである。これは、現在でも変わらないことで

ある。その肖像画制作における写真の利用について、やはり黒田は、当時つぎのような談話を残している。

寫眞に依れる肖像画 今日迄肖像畫と云へば十中八九までは寫眞に依つて畫かれたものだ、寫眞そのものがいゝ、加減なもので決して機械のまゝに寫されて居らない、機械で寫した上、光線や骨格などに一向頓着しないで修正する、唯見て美しければよいのだ、トンダ化物が出来て仕舞ふ、寫される人も滑らかで美しければ安心して居る、誰でも寫眞を取る時には變な氣持がするものだ。機械の前に立つ時寫される人の感覚が平常の感覚と異る、デすからその人に似ない事がある、恁云ふ寫眞を土臺として作るから到底肖像畫らしいものの出来る



挿図2 黒田清輝「肖像」1904年

挿図3 黒田清兼ポートレート 東京文化財研究所蔵

筈がない、是に加ふるに技倆の拙劣を以てして、且つ注文者の無理な望みが加はる、かゝるが故に肖像畫そのものとして面白いものは決して出来ない、(『肖像畫作法座談』、『成功』第十三卷六号、明治四十一年五月、『著述集』四〇一頁)

肖像写真における修整、つまり原版、あるいは焼付けにおける修整が必要だという意見であり、あるいは写真家に対する注文ともうけとられる発言である。これは、カメラが写す写真というよりも、「絵画」を念頭においた写真家の技術への注文というべきものだろう。「絵画」のヒエラルヒーと、写真家の写真が「絵画」にちかづくような技術をもつべきだという黒田の意見は、当然、写真に対する批評にもあらわれることになる。こうした黒田の姿勢は、先述のように明治二十年代から三十年代にかけておこった写真界の主流的な「絵画主義」(ピクトリアリズム)から、「指導者」として求められたものであった。たとえば、今日という公募の写真コンクールに招かれ、審査員をつとめると、つぎのような批評の談話を黒田が残していることからわかる。

成程美術的價值から考へたら、人物にまれ、風景にまれ、相違のあるべき筈はないのですが、美術を研くと云ふ點から申すれば、人物を主として研究すると云ふ事は、餘程その進歩を助ける一手段であらうと信じて居ります。

此私の考へは或は寫眞に當措らぬかも知れませぬが繪畫には實際其傾があります。何故と云へば、物の形を平面に現はすと云ふのが、既に繪畫でも、寫眞でも、其目的とするところでありますから、其現はした物體が、硬いとか乃至軟いとか、又畫面全体の色調の調和を得て居るか居ないかなど云ふ事は、只漫然と景色を寫し現はすと云ふ事よりも、人物によつて研究する方が遙かに効果が多いと思ふのであります。(「自然を無意味に寫すと不自然となる」、『みつこしタイムス』第七卷十三号、明治四十二年十一月、『著述集』四八三―四八四頁)

ここで、黒田は、風景よりも人間をという、やはり「絵画」のヒエラルヒーを写真にも求めている。さらに、その人間、とりわけ日本人を写すときには、人間の解

剖学的な知識が必要であり、そのうえで日本人の「丸味」を補うようにと付け加えている。

日本在住の人が繪畫を見る事が狭い、これは其機會が乏しいのと、又まるで繪畫を知らない人が多いからであります。それから人物の點に於ては又其肉つきが骨格の上から云つて、西洋人に方が天然に近い、日本の婦人などは、どうしても肉に丸味をもつて居ます、そして骨の凹凸の形ちに乏しい、若し日本在住の撮影者にして、人間の骨格から解剖的教育知識があれば、其缺點たる丸味を程よく修正する事が出来ますが其知識が缺けて居て、全然天然の形ちによるとすると、丸くなり過ぎて骨のない、張子のやうな姿が現はれます。(同前、『著述集』四八六—四八七頁)

この一節からは、日本人をモデルにすることのむずかしさが、ここにきて黒田にとつても、切実に感じられるようになっていたのではないだろうかとおもわせる。この談話を残した明治四十二、四十三年の黒田の創作をみても、白馬会展、文展における出品作品にヌードはなくなっている。また、明治四十三年十月には、黒田は写真小川一真、日本画野口小薺、彫刻海野勝珉、石川光明、彫金香川勝広居とともに、西洋画家として帝室技芸員に命ぜられている。

そして明治四十四(一九一二年)九月十九日、東京美術学校で、国内の職業写真家を集めた「全国写真大会」が開催された。その式典中の講演として黒田が「画家の見たる寫眞に就て」と題して話した。同講演は、写真史研究ではすでに知られていたものであったが、黒田の著述を集めた陰里鉄郎編『絵画の将来』(中央公論美術出版、一九八三年)、ならびに『著述集』に未収録なので、ここに全文を掲載したい。

私は寫眞に關しては全く門外漢ですから、寫眞に對して畫家の要求を述べることは不可能であります、唯だ自分の希望だけを少し述べて見やうと思ふので、果して御参考となるや否やは分りませぬ、且又寫眞に對して不敬な事を申すかも知れませぬ、同時に又我が田に許り水を引くやうな事を申すかも知れませぬ、

其邊は豫じめお斷りを申して置きます。

私が寫眞に就ての感想は、日本で行はれて居る或る寫眞の如きは甚だ不快に感じて居る、寫眞は面白くない、物を言はぬ寫眞が多い、繪にも亦斯様なが多い、寫眞が不快に感ずることは唯だ寫生的であるからである、繪畫が美術品なれば寫眞は工藝のやうな氣がする、左様でなくしたい、寫眞もよく應用したなら必ず美術品になるに相違ない、近頃は何でも美術工藝といふが、美術工藝と美術とは違ふ、美術工藝の中にも美術たるものがある、美術寫眞などいうて居るのも如何はしい、今後作つて貰ひたい、目下の處では自分は美術と感じない、これを美術となす方法と手腕とは諸君に待たねばならぬのです。

先づ繪畫の習ひ初めは、人物よりも風景の方が入り易い、寫眞も左様であらうと思ふ、風景を描く上に先づ肝要なことは、前景、中景、後景、を具へることです、日本畫や唐畫などでは落款をあしらつて釣合を取ることが出来るが、洋畫や寫眞ではそれが出来ない、何處迄も前景、中景、後景を程よく整へなければならぬ、程よく整へるといふことが實は中々六ヶしい、これを仕遂るには充分の素養が必要である、此素養は何で得られるかといふに、繪畫、詩歌、音樂、其他あらゆる方面の智識と熟練とから得られるので、充分の素養を作ることは中々骨が折れる、斯様にして風景畫を會得した上で、更に人物畫の研究に移るのが順序である、人物を描くには其人固有の骨格風貌を現はすことが必要であると同時に、其生命、其活氣、其表情を描き出すことも亦大に必要である、寫眞も美術的のものを作る上には、矢張り斯様な心掛が必要であらうと思ふ、徒らに繪畫の眞似をするといふやうな考では甚だ心細い。

寫眞、殊に人像寫眞を作る上に於ては、修整といふことが非常に大切なことであると思ふ、唯だ人の姿を其ま、器械的に写すといふ丈では、到底美術工藝品たるを免れ難い、これを美術品とするには巧みに人工を加へなくてはならぬ、天然自然のまゝでは美術品にはならぬ、天然自然には無駄が多い、この無駄を取り除いて巧みに美化しなければならぬ、所が現今の寫眞館で修整をやらせて居る人々はどうかといふに、多くは殆んど美術的の素養のない人が多い、人の顔面の骨格色合すら心得ぬ人が多い、それでは折角寫眞師が撮影に如何ほど苦

心しても、修整で目茶々に打毀して仕舞ふ譯である。

先づ自分が見た寫眞に就ての大體の感想は斯様な次第であります、猶細かに申さうなら殆んど際限もない、且時間もないことでありますからこれ位で止めること、致します、多數お集りの寫眞技術者諸君の前で、門外漢の自分が我田引水的な且不敬なことを申し上げた點は、宜しく御斟酌を願ひたいのであります。(完)

(文責記者)

『寫眞新報』一五七号、明治四十四年十月、三四—三六頁
(原則として、漢字、仮名づかいは原文のまま)

この講演では、これまでのヌード至上主義は、ややトーンが下がっているようだがそれでも風景よりは人間をという「絵画」のヒエラルヒーを守りながら、写真家に求める「修整」等の技術が語られている。一方、黒田の創作をみると、翌明治四十五・大正元(一九一二年)の第六回文展には、「習作」(赤き衣を着たる女)を出品した。片肌を見せただけのヌードともいえない女性半身像であった。蛇足ながら、かつて「裸体画」至上主義を批判した夏目漱石は、その文展評において、「日本の女を品位のある畫らしいものに仕上げ得たもの」と皮肉まじりに大いに評価していたのだ⁽⁵⁾。以後、黒田は文展、つづく帝展をはじめ、公的な展覧会には裸体画を出品していないようだ。そしてヌードにかわって黒田の主題になるのは、農村の情景である。しかも農村で働く子女、あるいは労働後に休憩をする子女などが描かれるようになる。その変化については、別に議論する課題であろう。しかし、「其日

のはて」(一九一四年、第八回文展)(挿図4)、「赤小豆の簸分け」(一九一八年、第十二回文展)等、その作品をみると、あたかもかつて黒田が『華影』で「印画評」した数々の農村風景の写真と重なって見えるのはどうということだろうか。⁽⁶⁾

むすびにかえて

黒田清輝の『華影』での「印画評」、ならびに彼の写真観について、それは、黒田自身の芸術観(絵画観)を、色濃く反映している。むしろ写真という同じ視覚表現であり、ピクトリアリズムから絵画が規範であった分野であればこそ、むしろ率直に、自身が指導しようとする絵画観を語ろうとしていたのではないだろうか。ただ、明治四十(一九〇七)年以降、黒田の創作においても、ヌード至上主義ともいえる裸体画制作が変化、さらに制作しなくなるという展開になることもあって、おのずと微妙に写真観も変わっていったといえるだろう。

また黒田清輝と小川一真との交際のはじまり、その関係について、つぎの岡塚章子氏の解説を参照されたい。ただ、当研究所では、書簡とは別に、黒田清輝、ならびに家族等とともに撮影された写真(金子光雄氏寄贈)を数多く保管している。そのなかには、小川一真が撮影した大礼服姿のポートレートもある。これなどは、先述のとおり明治四十三年に黒田、小川ともに帝室技芸員を命じられたことを記念して撮影した一枚であろう(挿図5)。また、本文において述べたとおり、当時の写真界の「ピクトリアリズム」の興隆を背景に、黒田はたびたび写真の批評を依頼されていた。これはまた、小川をはじめとする専業、アマチュアを問わず写真家たちが、写真を黒田のいう「美術工芸」のひとつとしてランクアップを願うための運動の一環であったかもしれない。晩年の小川の講演における言葉からは、小川も黒田もお互いに官設の展覧会の一部門になるように働きかけていこうと意見が一致していたことを述べていることからわかる。最後に、その一節を引用しておきたい。

かやうに我國の寫眞界が進歩したかと思ひますと、私のやうな古い頭の者は先づこれでは安心だと思ひます。しかしこれで全く安心かといふに、まだこれはいゝといふことは言はれませぬ。まだく大に進歩しなければならぬ、それに

挿図4 黒田清輝「其日のはて」
1914年『文部省第八回美術展覧会図録』より



挿図5 小川一真撮影「大礼服の黒田清輝」
1914年7月 東京文化財研究所蔵

は今少しその見る所を廣くして、なるべく美術的、藝術的の頭腦をもう一層養つて皆さんがおやりになつたならば帝展にも院展にも、日本畫あるひは洋畫といふやうな具合に、この寫眞が入ることが出来るであらうと思ひます。既に故人になられました黒田清輝君に私が格別年來の知遇を得て居りましたので、私が『黒田君、寫眞はもう大分進歩したから、文展に入選するやうなものと同じ資格を持つやうにして、文展の中へ入れてやつてもよからうと思ふ。何故ならば外國にはかういふ例があるから』と私が多少調べておいたので黒田君にかう話しました。ところが黒田君も『それはさうです、どうでもこれは工藝美術として入れることをお互に骨を折らう』と言はれましたが不幸にして黒田君に先に逝かれました。今日生き残つて今夕皆さんにお目にかゝることは誠に私にとりましてはこの上もない光榮であります。黒田君と私が約束した藝術寫眞を帝展に入れたといふことは皆さんもその思召がありませうから、それに向つて進むには今一層努力して皆さん互に向上するといふことに共同一致してやられたならば今後この問題を持ち出す時にそれが通過しないことは決してないと私は信じて居ります。(『日本初期の寫眞界』、『寫眞百年祭記念講演集』、東京朝日新聞發行所、一九二六年、二五頁)

註

(1) 本文中にあげた『日本芸術写真史』のほかに、飯沢耕太郎『芸術写真』とその時代(筑摩書房、一九八六年)中においても、明治期の写真界において、洋画家、とりわけ黒田清輝には、写真に対する批評が求められていたと指摘されており、黒田の寫眞評「東京寫眞研究会 第貳回展覽會畫評」(『寫眞月報 臨時増刊展覽會號』明治四十四年八月)の一部が紹介されている。(四八―四九頁)そこで、本解説末に「補足資料」として全文を掲出することにする。

(2) 黒田がいう写真における「色合い」に関連して、ひとつ指摘しておきたい。かつて京都市の円山公園内に写真館を営み、黒田に「昔語り」制作のためのアトリエを提供した松原精一は、のちに中井姓に改めている。その中井精一については、現在、その生没年、履歴等は不詳であるが、「大正三年」から黒田の斡旋で宮中で写真の仕事をするようになったと推察される。その中井の黒田清輝を追悼する文章において、黒田が帝室技芸員となつた後、宮中の「写真部」における黒田の言動のなかで、やはり「色調」ということを語っていたということからも、写真における「色合い」「色調」という色の問題は、黒田にとって大切な表現の要素だったことがわかる。

宮相と先生との間に於ける消息は餘り大なる問題で吾々の窺ひ得ざる處であります。寫眞部に於ける方面の事としては大正三年以來終始一貫皇室本位、第二に技術上、第三には寫眞部全部の統一と云ふことが何時も先生の念頭に離れない、(中略)寫眞部の過去十年間作り出した寫眞は最初御寫しするときから修正の模様其他印畫仕上に至るまで營業寫眞とは全然其趣きを異にして居る、光と影構圖、トーンまでは文字通り分り易いが、色の價位と云ふことに尤も重きを置かれた、これは印畫紙の色調と混線し易く絵を畫き得ない吾々には甚だ了解しがたい、よし見えて居ても吾々は筆に依るに非らず器械的に藥物で畫面に現はさねばならぬ、困難は素より技術家の戦はねばならぬ常事であると教へらる、吾々は仕事に當つて營業寫眞家から想像出来ない苦勞もあつた、併し先生の御蔭で已に十年目の此の頃は、色の價位なるものを合理的に現はし得る程度に漕ぎ付け、寫眞の出來ばえは第三者に氣に入るとも入らずとも上手氣のない美術的素(寫か)真に野心のない高潔な處を貴ぶ様に教へ付けられたものである、(中井精一「黒田画伯と美術寫眞」、『国民美術』第一卷九号(黒田清輝先生追悼号)、大正十三年八月、二〇七―二〇八頁)

もとよりモノクロームの写真に対して、黒田が「色の価値」につねに注意をはらっていたのは、たとえば対象の顔色や着衣の微妙な色を表現できなくとも、モノクロームの調子の変化によって感じさせなければならないという考えからではなかつた

ただらうか。この点、今日でも写真の専門家の意見と一致しているようだ。

- (3) 倉田白羊(一八八一—一九三八)は、浅井忠に入門した後、東京美術学校西洋画科選科に入学、明治三十四(一九〇一)年七月に同学校を卒業している。在学中には黒田清輝(学生たちからの綽名は「メイトル」)より批評を受けており、その模様をつぎのように回顧している。

金曜日だったか風景の批評日になつて居た、アトリエの大棚の上に銘々任意に風景画を並べてメイトルの批評を待つので私も一枚を列べて居た、メイトルの批評は丁寧親切を極める、悪口の中には奇抜なユーモアもあり、思はず破顔させられる様な機智(ウキツト)もあつて一々胸に落ちる、追々進んで私の番になつた、誰れだ、これは?とメイトルが云ふ、私です、と私が答へる、私ぢやわからない、名があるだらう、とメイトルが詰る、倉田ですと私が答へると、オー倉田君ですか、結構に出来ました。只それだけで少しも内容に觸れず直ぐ隣の作に轉じて仕舞つた。(浅井門下時代美術学校生活―追憶の兩人―、『畫學生の頃』、昭和五年、アトリエ社、五五頁)。

また木村莊八(一八九三—一九五八)は、彼の「日記」(小杉放菴記念日光美術館、東京文化財研究所編『木村莊八日記「明治篇」校註と研究」、中央公論美術出版、二〇〇三年)によれば、白馬会の洋画研究所(同会解散後、葵橋洋画研究所)に通いはじめた、明治四十四(一九一一年)十二月六日に黒田清輝から石膏デッサンの批評を受けている。その折の経験は、後年まで記憶されていたようで、莊八自身は、つぎのように回想している。

僕はたつた一度だけメイトル黒田さんの研究所見廻りを見だし、批評を受けた。黒田さんは上気嫌に寸鉄の諧謔を用ゐて学生達を笑はせながら次ぎ次ぎと素描のカルトンを見て廻られたが、(中略)僕のもののは、「この絵は……」と、一寸首をかしげられて、「調子はい、が、形がわるいね」、そして作者を求めるやうに僕の立つてゐたところとは反対の方向を振り向かれて「色盲でなく形盲だね」と云はれた。黒田さんのこの「色盲でなく形盲だね」はその後何度となく思ひ出した(『草土社』、『みづゑ』四九六号、一九四六年十二月、六三頁)

- (4) 夏目漱石「文藝の哲學的基礎」(明治四十(一九〇七)年四月)は、東京美術学校内における文学会の開会式に招かれた漱石の講演である。趣旨は、漱石が考える人間の身体、感覚、意識、知、情、意に区分した精神作用を論じたものである。そのうち、「物の關係を味はふもの」である文芸家にとって、美的理想とは何かを論じる際に、つぎのように「裸体画」をとりあげて批判している。

現今西洋でも日本でも八釜しく騒いでゐる裸体画杯と云ふものは全く此局部

黒田清輝宛小川一真書簡の翻刻と黒田清輝の写真観

の理想を生涯の目的として苦心してゐるのであります。技術としては六づかしいかも知れぬが文芸家の理想としては、ほんの一部分に過ぎないのであります。人によると裸体画さへかけば、画の能事は尽きた様に吹聴してゐる。私は画の方は心得がないから、何とも申しかねるが、あれは仏国の現代の風潮が東漸した結果ではないでせうか。とにかく、画でも詩でも文でも構はない。感覚物として見た人間が既に感覚物の一部分に過ぎん上に、美的情操と云ふのが又、此感覚物として見た人間に対する情操の一部に過ぎんと判然とした以上は、裸体美と云ふものは尊いものかは知れぬが、狭いものには相違ないでせう。(『漱石全集』第十一卷、岩波書店、一九六六年、五六頁)

- また、同講演では、後半部分でも「裸体画」をとりあげて、つぎのように述べている。
- 尤も文芸と云ふものは鑑賞の上に於ても、創作の上に於ても、多少の抽出法を含むものであります。(抽出法に就ては文学論中に愚見を述べてありますから御参考を願ひたい)其極端に至ると妙な現象が生じます、たとへば、かの裸体画が公々然と青天白日の下に曝される様なものであります。一般社会の風紀から云ふと裸体と云ふものは、見苦しい不体裁であります。西洋人が何と云はうと、さうに違ありません。私が保証します。然しながら、人体の感覚美をあらはす為には、是非裸体にしなければならん、此不体裁を冒さねばならん事となります。衝突はこゝに存するのです。此衝突は文明が進むに従つて、益烈敷なる許で決して調停のしやうがないに極つて居ます。之を折り合はせる為には社会の習慣を変へるか、肉体の感覚美を棄てるか、どつちかにしなければなりません、が両方共強情だから、取りが付き悪い所を、無理に収りつけて、頓珍漢な一種の約束を作りました。其約束はかうであります。「肉体の感覚美に打たれてゐるうちは、裸体の社会的な不体裁を忘るべし」と云ふのであります。最前用ひた難かしい言葉を使ふと不体裁の感を抽出して、裸体画は見るべきものであると云ふ事に帰着します。此約束が成立してから裸体画は漸く其生命を繋ぐ事が出来たのであつて、ある画工や文芸批評家の考へる様に、世間晴れて裸体画が大きな顔をされた義理ではありません。(同前、六九頁)

- (5) 夏目漱石「文展と藝術」(『東京朝日新聞』、一九一二年十月十五日から同月二十八日まで十二回連載)において、黒田清輝の出品作「習作」について、つぎのように批評している。

自分のいわゆる奥行に関する弁と例とはこれではほゞ尽きた。絵画彫刻を通じて、この系統に属する作は他にないようである。が、強いてその句のするものを求めるならば、黒田清輝氏の「習作」である。それには横向の女の胸以上が

描いてあつた。女は好い色の着物をたつた一枚肩から外して、装飾用の如く纏つていた。その顔と着物と背景の調子がひたりと喰付いて有機的に分化したような自然の落付を自分は味わつたのである。そうしてもし日本の女を品位のある画らしいものに仕上げ得たものがあるとするなら、この習作はその一つに違いないと思つたのである。けれどもそれ以上自分はこの絵に対して感ずる事は出来なかつた。自分の友は女の首から肩のあたりを見て、しきりに堅い堅いと云つていた。『漱石全集』第十一巻、岩波書店、一九六六年、四一八—四一九頁）

(6) 黒田清輝のヌードから農村風景への変化については、山梨絵美子氏より、黒田が制作指揮した東京駅の壁画（大正二年完成）の後、「田園の労働と休息」をテーマにしたことが関連するのではという指摘をうけた。この点は、黒田にとって公的な壁画として大きな意味をもつていたと考えられることから、今後の課題となるだろう。

補足資料 東京寫眞研究會 第貳回展覽會畫評

ここに掲載する一文は、黒田清輝による「東京寫眞研究會 第貳回展覽會畫評」(『寫眞月報 臨時増刊展覽會號』、明治四十四年八月)である。これまで、黒田清輝の著述集『絵画の将来』、ならびに『著述集』に未収録であり、本解説で述べた黒田の写真観を考えるためにも参考となる資料であることから全文を掲載する次第である。なお、この一文を掲載した同誌には、巻頭に十五点の写真を掲載している。そこで、黒田の批評中で言及された写真四点については挿図としてあげることにする。

私が畫家の立場から寫眞畫を審査すると、いつも他の寫眞家の評點とは餘程懸隔が生ずるのである。それ故に私は寫眞畫の審査は、なるべく避けて居るが、今回は研究會の懇望もあつたので審査をしたが、審査の發表後、他の審査員の評點と私の評點とを比較して見ると、従前のやうに左程の懸隔がなかつた、勿論全然同様ではないが、餘程近寄つて來たのである。これは近來寫眞家が繪畫の方面から寫眞畫を鑑賞もし、又た審査するやうになつたからであらうと思ふ。此の傾向は私の愉快とするところで窃かに欣んで居ることである。審査の採點は比較問題である、私が如何なる比較で採點をしたかといふに、寫眞畫の出來上つた結果(エフェクト)を比

較して、自然の感情を善く表現してをるものと、他の模倣を試みて立派に成功してをるものとを採つた。自然の感情を表現してをるものでも甚しく鮮明を缺いてをるとか又は其他の缺點があるものは、次位に置くことにした。其他の無意味の寫眞畫は採點を控へたのである。此の採點の方法は私の常に用ゆるものではないが、展覽會の出品畫を觀てから、此の方法に據ることにしたのである。

出品畫の中私の最も感興を惹起した四、五の作品に就て少しく所感を述べて見やう。

肖像 牧村擣衣氏作(挿図6)

此の畫は繪畫を模倣したやうである。作者は繪畫を頭に描いて或る派の畫に似たものを作らうと試みたのであらうと思ふ。そして此畫はイタリヤ派に酷似して居る、特にレオナード、ウエンチの畫に似通うてをる。光線は眼と鼻に強く當て、其他の部分には暗くしてゐる。繪畫でいへば全體を堅き筆で細かく描いたやうな趣きがあつて頭髮は細い線畫きしたやうに見ゆる。

此の畫は近代のものではなくして、第十五、六世紀の古畫に類似して居つて、名畫に似通うてをる、而して自然の感情を克く現はしてをる他の風景畫に比して此の畫を第一位にした所以は、此の畫は古代の雅致ある名畫に似せて、如何にも充分善く其の趣を現はしてをるからであつて、私は此點からして之を首席に選ばざるを得なかつたのである。

挿図6 牧村擣衣撮影「肖像」『寫眞月報 臨時増刊展覽會號』、1911年8月より

河岸の夕陽 田嶋哲次郎氏作（挿図7）

此の畫は夕陽が雲間に隠れてをつて、河の一部に光線を放つてをる、雲間からは日章旗の如き光線を現はしてをる。

此畫は氣節變化の一刹那の趣きを充分克く表現してをる、幾分か山の端の線が硬いが全體に於て自然の感情を善く示して、採へ難き現象を善く採へて面白い感興を惹き起さしめてをる。又た光線の配合即ち明暗の度が克く調和されて一段の價值を添へて居るのである。

彌生 牧村擣衣氏作（挿図8）

此の畫もやはり模倣的である。先きの肖像よりも餘程新らしい即ち近代的である。佛蘭西のリボオーの筆づかひに似てをる處があり、又た英の名家サーゼエントの作畫に多少似通うてをる。此畫は幅廣き筆に繪具を多量につけて描いたやうな趣きがあつて、明るき部分を少しく現はし、陰影の部分は廣くとつてデテールを充分に現はさないである。それで現代的といふても多少過去に屬してをるが、新しい名畫に似せた點に於ては如何にも巧みである。然しながら此畫を詳細に見ると現代的であ

挿図7 田嶋哲次郎撮影「河岸の夕陽」 出典同前

るためか尠しく嫌味がある。第一の肖像と此の彌生とは、同じく模倣で成功してをるが、古きものは雅味に富んでをる、尠くとも私に執りては古畫は感情の上に雅味が豊富であるが故に、同じ模倣で成功してをる此二者に雅、俗の間に僅少の差を生ずるのである。

青葉の蔭 石津月舟氏作（挿図9）

私個人の感情からいへば、此畫は甚だ愉快に感ずるのである、油畫では日向や陰の趣を克く描き現はせるものであるが、寫眞畫には此等の趣を現はせるものが甚だ少く、陽影は唯眞白で陰影に對して幾分明るい位の感じがあるのみで、日光といふ感じに乏しいのである。然るに此畫に於ける陽影及陰影の趣は、私共が自然に接して見るが如くに充分克く表現されてをる、此點に對して私は感服したのである。然れ共畫全體から見れば陽影及陰影中に緊縮（しまり）がないために採點上第四位に下つたのである。

晩秋 萩生田文太郎氏作

此の畫はピントが深く鮮明で少しく硬過ぎるやうであるが、そこに又た別個の趣致があつて中々面白い、雲影に缺點があるが大體に於て位置と色と調和が好く、晩秋の趣が充分に現はれて居る。

挿図8 牧村擣衣撮影「彌生」 出典同前

る、石井氏の『故郷の秋風』も近景が餘りに朦朧としてをる。此等は唯一例を擧げ
たに過ぎないが、此の病弊が寫眞畫には多いやうである。

人物の寫眞畫にては修整の爲めに骨格がくずされたり又は筋肉を不自然とするこ
とが多い、これは頗る憾むべきことであるから餘程注意して貰ひたい。添景の人物
は其の景色と善く調和を保たせたい。即ち其の景色に相應しい人物を添えて其の畫
の趣致を一層深めるやうにしたいのである。河合氏の『磯邊』の添景人物は、海岸
に於ける人物としては適合しない、彼の海邊の空氣を一層善く現はす爲めには、濱
邊に相應しい人物を添加して貰ひたかつた。

(たなか あつし・企画情報部長)

挿図9 石津月舟撮影「青葉の蔭」 出典同前

村はづれ 末川清香氏作

圖柄に無理がなく自然を極く有の儘に示して居る。樹木の輪廓などに古い銅版畫
に見るやうな趣致が表はされて居る、銅版のやうなものが好いといふ譯ではないが、
特種の銅版畫に現はさるゝ細かい描寫で確りした而かも硬くない畫調を私は面白く
感ずるのである。

此畫は尠しく黒過ぎるやうであるが、同じ黒さにも快色と不愉快の色とがあるも
ので、此畫の黒味には愉快的な色合が含まれて居る。墨色にも快きものと、然らざる
ものとがあるやうなもので、此畫の色調は快きものである。

此畫は全體に銅版畫に求めらるゝやうな確りしたところがあつて他の多數の印畫
と餘程異れる趣致に富んで居るので私は面白く感じたのである。個々の批評は此位
にして一般の寫眞畫に對する私の希望を述べれば、景色畫では多くは近景を疎かに
してをることが頗る遺憾とするところである。遠景や天空には随分苦心してをる畫
が、多くは近景が朦朧となつて居るか又は眞黒になつて居る、景色畫に於て最も大
切なる部分は中景であるが近景も亦た輕んずべからざるものである。吉野氏の『や
まべ』は中々面白い畫であるが、印畫の下方が無意味に黒い、即ち近景に缺點があ